Rok III. Warszawa-Kraków, dnia 3. czerwca 1911. № 44.

PRZEGLĄD KRYTYKI
ARTYSTYCZNEJ I LITERACKIEJ

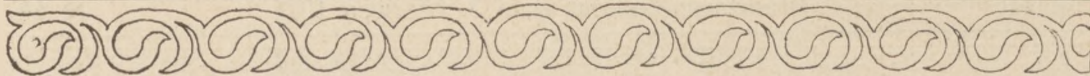
DWUTYGODNIK

Wychodzi 2 razy na miesiąc w odstępach czasu 15-dniowych
pod kierownictwem **Józefa z Rozprzy Krobickiego.**

ADRES REDAKCJI i ADMINISTRACJI: WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 125.

PRENUMERATĘ w cenie 1 rb. kwartalnie przyjmują wszystkie księgarnie. Artyści, literaci i wogóle pracownicy na polu oświatowem—płacą połowę. Cena pojedyńczego numeru: 20 kop.
OGŁOSZENIA przyjmuje się z wyłączeniem pośrednictwa biur ogłoszeniowych i agentów.

Treść numeru:





Jan Kasprowicz.

(Dokończenie).

Inna rzecz, kiedy postać kobiety bierze Kasprowicz, jako symbol władztwa chuci i ciała. Jasnowłosa Ewa w hymnach, Salome z poematu tejże nazwy i Salome z uczty Herodyady są złą siłą, gaszącą w ogniach niesytej lubieży porywy człowieka ku dobru. W zgodzie tu jest Kasprowicz z symboliką religijną, a także z prądem reprezentowanym przez Strindberga, Przybyszewskiego i in., którzy w kobiecie upatrywali źródło zła szatańskiego. Chuć tryumfuje nad myślą i wolą ku dobru i potędze, kobieta tryumfuje nad mężczyzną. Szalenica Salome gasi pożar swych namiętności we krwi św. Jana Chrzciciela. Ewa do łona tuli węża grzechu. Lubież tragiczna staje się schronem, narkotykiem, pozwalającym wśród oszołomień ciała zapomnieć o upadku i grzechu ducha, o bluźnierczych zwątpieniach, o rozpacznem przypuszczeniu nicości i tryumfu szatana. U Przybyszewskiego odbywa się tylko bój instynktu i intelektu, u Kasprowicza walczy niebo i ziemia, Golgota i pałac Herodą. Zagadnienie psychologiczne zostało podniesione do stopnia religijnego. Nad „Wzgórzem śmierci“ i nad pałacem Heroda unosi się Dusza wygnana z raju. Ogląda oczami rozpaczy śmierć synów bożych, tęskni do wyzwolenia z uścisków złego, odpycha od siebie Lucifera. Lecz męczeńska ofiara wybranych nie przemieniła tłuszczy i nie zbawiła szalenie tęskniących do światła. Więc w rozpaczy nie znającej granic szuka Dusza wygnana z raju zapomnienia. Będzie pić choćby ze źródeł trujących, byle zatracić świadomość, byle nie pamiętać męki metafizycznej: I przywołuje znowu Lucifera i pragnie:

Nieśmiertelności zadać kłam w rozkoszy,
Której mi żaden syn boży nie spłoszy,
Na ból, na rozpacz, co mą duszą miota.
Na ból, co wszystkie me siły rozprzęga,
W tobie się chowa ukojeń potęga.

I nic w tem dziwnego. Wytężonem, oszalałem z tęsknoty pragnieniem *poczuł* Kasprowicz Boga swego, lecz w świecie nieprawości i zmateryalizowania nigdzie nie zdołał go *ujrzeć*. Wszak sam Chrystus na Golgocie skonał ze słowem zwątpienia na ustach. Więc wiara Kasprowicza w większej połowie składa się z bluźnierstwa i zwątpienia. Patrząc na chutny pląs męczarni pyta, czy Bóg, czy Szatan zapłodnił te światy. Niezgłębioną tęsknicę świata w cierniowej koronie, z krzyżem na wątłem ramieniu opiewa w swych hymnach „Salve Regina“, „Święty Boże“, „Dies irae“. Hymny te, stanowiące transpozycye stylizowane pieśni kościelnych, są nie tylko najświetniejszemi u nas próbami wolnego wiersza, lecz i okazami twórczości symfonicznej. Składają się one z motywów kierowniczych, ułożonych w różne kombinacye i nie będących już tylko refrenami. Rozlewne strofy, zataczające szerokie, majestatyczne kręgi, czasem są, jak układające się w nieskończoności w przeróżne wzory, girlandy cierniowe, czasem jak desenie ze smug krwi, rozlewającej się prawidłowemi nićmi z jednej ogromnej, wiecznie niezasklepionej rany. Smutek niezmierny, jak dogasająca zorza, bezdenne



osamotnienie biednego człowieka, do którego nie schodzi Bóg, a który w bliźnim nie widzi czcigodnej świątyni, a czcić i kochać musi, płacze w jego utworach. „Anima lachrymans“, „Ballada o bohaterskim koniu i walącym się domu“, „Krzaku dzikiej róży“. Czasem duch, unosząc się nad przepaściami, ma promienne „wieczności przywidzenie“, lecz tylko po to, by za chwilę tem straszniej runąć na dno wszelkich wątpień i coraz bardziej bluźnierczo pytać Boga o jego tajemnicę.

Pomimo niektórych motywów panteistycznych, Kasprowicz uznaje ściśle monoteistycznego Boga, straszliwego, karzącego, ukazującego to twarz wroga ludzkości, to twarz ślepej, kamiennej Doli. Walcząc z Bogiem, korząc się i klnąc, nie wychodzi on jednak nigdy po za granice wyobrażeń *religijnych*. Wszystkie pojęcia jego są ściśle określone. konkretne, uświadomione, nigdy nie zdarza mu się runąć w czarną otchłań mistyczną Jana od Krzyża, albo w słoneczne roztopienie swej jaźni Hindusów. Dlatego zajmuje Kasprowicz całkiem odmienne stanowisko. Neo-romantycy i realiści, którzy oparli się na pozywistycznym światopoglądzie i kulcie życia dla życia i nowe pokolenie mistyków są zarówno dalecy od niego. Lecz dla wszystkich zarówno jest blizkiem i drogiem surowe, rozpaczliwe szukanie prawdy w jego dziełach.

Biorąc symbolikę religijną, Kasprowicz do swych wizyi apokaliptycznych wniósł pierwiastek swoisty. Wprowadził on do obrazów biblijnych i ewangelicznych koloryt polskiej wsi. Stylizował materyał symboliczno-religijny na sposób polski. Uczynił to samo, co Vlastimil Hofman, który stylizował madonny słowiańskie i słowiańskich świętych. We wspaniałem Confiteor swojem, w „Mojej pieśni wieczornej“, przeplata strofy pokutne graniem na piszczałce wiejskiego pacholęcia. W „Salve Regina“ obraz wiejskiego pogrzebu smiertelnym smutkiem przejmuje. A w „Święty Boże, Święty mocny“ wśród obrazów polskiej przyrody śmieje się „ślepa na przydrożu przykucnięta Dola“. Dlatego, nie poruszając wcale tematów narodowych, jest Kasprowicz jednym z najgłębiej narodowych poetów polskich, jako stylizator symboliki religijnej.

I tak samotny, jako dąb na wzgórzu dalekiem, stoi Kasprowicz nad narodem, jako widmo olbrzymie z krzyżem, wyciętym na piersi, wielki w swych upadkach i wielki w swojej męczarni.

JAN LORENTOWICZ.



Liryka Maryi Konopnickiej.

(Dokończenie).

Tak samo w Rzymie cezarów zajmuje Konopnicką przedewszystkiem dola niewolników. Gniewa ją Grek płaczący w niewoli, bo łańcuch rwą tylko lwy, albo Numidy; - łzy—to zbyt wiele i łzy—to zbyt mało“. Ale bolesną wzgardą obrzuca tańczącego Słowianina („Sclavus saltans“), co „z młodzieńczej wierzby naciąwszy gałęzi, uczynił sobie grające narzędzie,—skacząc, zapomniał, że łańcuch go więzi“. Strasznie, złowrogo brzmi jej „Ave Caesar!“, którem „nędzne, ciemne, podłe zgraje“ ludu, owego „Spartakusa dziejowego“, witają imperatora.



Takie same wizye—w Grecyi. Helios, co z młodej Grecyi—lud nieśmiertelnych stworzył, w drodze swej budzi niewolników. I oto zaczyna się psuć praca rąk słonecznych, „kiedy spodlony nagi grzbiet z ciemności wzniósł Helota“. Przecudna linia greckich ciał paczy się dziwacznie, gdy nędzarz, co dotąd spał, zaczął wstrząsać swój łachman. „Poczerniał Pelion, gdy nań cień schudzonych upadł kości“ i nad Grecyą całą stanął mrok, aż „w pełni sił i w pełni piękna—padła“.

Kilka lat spędziła Konopnicka we Włoszech, w kraju, gdzie „morze, słońce, ogromne duchy i ruiny mają nieśmiertelne i królewskie tony“. Pielgrzymowały już do tych skarbów tłumy tęsknych dusz i geniuszów. Milton, Shelley, Goethe, Byron, Krasiński i tylu, tylu innych. Nikt nie wyczerpie treści krainy, gdzie zawsze „wszechżywota najświeższy tchnie maj“, bo treść owa istnieje nie w przedmiotach, ale w duszy oglądającego. Konopnicka pragnie chodzić po ziemi italskiej „oczarowanym, zgubionym w snach krokiem“ i „na lutni co słodsze i czystsze brać tony“. Nie stanęła jednak w Italii z duszą, podatną do gruntownej przemiany. Całość dotychczasowego jej żywota poetyckiego zbyt była jednolitą, aby teraz, wobec arcydzieł starożytnych i włoskich mógł się w niej obudzić nowy duch, jak było niegdyś z Goethem. Mamyż wierzyć zapewnieniu Sienkiewicza, że Konopnicka poczuła się „wnuczką Italii“, bo cywilizacya nasza tyle od tamtej przyjęła? Pokrewieństwo nie opiera się przecież na pożyczaniu. Przesadnemi wydają nam się również twierdzenia tych, którzy złudzeni kilku porównaniami w petroniuszowskim stylu (np. owe, cytowane ciągle w Cyceronie: „tu wodząc miękką dłonią po etruskiej wazie, uczył się jej okrągłość zamykać w wyrazie“), uważają, że Italia dała Konopnickiej ostateczną równowagę i harmonię. Są to domysły, którym oczywistość przeczy. Znajdzie się wprawdzie w całym zbiorze garść sonetów spokojnie rzeźbionych, pod którymi podpisałby się niejeden parnasista, a może nawet sam mistrz Heredia („Incanto“, „Molo Lucedio“, „Widzenie morza“). Wogóle przecież świat italskiego piękna nie spiętrza się w duszy Poetki w jakieś olbrzymie, nieprawdopodobne kształty. Jest ona zawsze tą samą pątnicą, co idzie z krain, „kędy na dnia progu świt, we łzach cały, długo wyprasza się Bogu, by mu patrzeć nie kazał na stary ból świata“. Przyszła ze swą żałosną, z wierzbiny wystruganą fujarką. Nie chce, nie może padać jak grom w dusze mistrzów, by pokazać jak się palą olbrzymie, święte ognie. Ona zbiera w swą tęskną duszę promienie tych krajobrazów, tego morza i tych dzieł nieśmiertelnych, skupia je w sobie bez natężenia, promieniuje cicho, dyskretnie, zbożnie... Zatrzymuje się przed wszystkiemi Madonnami i opiewa je w rozczuleniu. Arcydzieła, wobec których inni graliby może na gromkich harfach aleksandrynów, jej podsuwają niezmiernie rytmiczne, ośmio i sześcio-zgłoskowe strofy piosenki wieśniaczej. Madonna Cimabuego, co kroczyła dla niej „przez zbożowe, srebrne szumy“, co nie tykała stopką ziemi, nie tykała trawek szatą, tak powietrznie, a skrzydlato nad polami szła cichemi — dziwnie przypomina Najświętszą Panienkę naszych legend ludowych... Albo owa Madonna Giotta, co, „nie pogląda w rajskie pozaświaty, lecz na liche i zapadłe chaty“. Poetka sama mówi o niej, że:

„Iśćby mogła między pola nasze,
A nie zlękłoby się nawet ptasze...
Iśćby mogła między nasze płoty
A nie zlękłyby się i sieroty.
Tylko nędzarz podniósłby się z ławy,
W ciemnej twarzy wzrok utopił mgławy
I wybuchnął łez nawałą złotą...“

Madonnie Corregia, z galeryi Pitti, grają dwaj anieli „cudne pieśnie—ten jeden radośnie, ten drugi boleśnie". Jedna płynie w niebo „tonami rajskiemi", a druga—„w westchnieniach ku ziemi", bo jedna jest o krzywdzie, ta druga — o sile, ta śpiewa o życiu, a ta—o mogile". Święta Panna słucha oczywiście i patrzy „oczyma smutnemi na tego anioła, co śpiewa ból ziemi". Madonna Sykstyńska „przez gwiaździstą rosę, przez miesięczne blaski — stopki stawia bose, idzie pełna łaski, idzie na tę ziemię, co po nocach wzdycha, pani zadumana, śpiesząca a cicha". „Madonna del Cardelino" (Florencya, Uffizi—Tribuna) „idąc z synem w zachodu czas, w oblaski nużące, na polnym głazie przysiadła raz, na kwietnej łące A iżby bliższy synaczek był tej świętej ziemi, z kolan go puszcza w padolny pył stopki bosemi". Czyż to nie echa z naszych chat? A gdy ten synaczek mówi: „I koronowan będę, ja — król, ciernia koroną za rzesz skowrończych krzywdę i ból, za pieśń zduszoną" — to mimowoli staje nam przed pamięcią cała dawniejsza lira Konopnickiej. Tak, bo jest to tylko dalszy jej drgania ciąg. I ta właśnie tożsamość śpiewu, będąca odgłosem niezmienionej treści duszy, stanowi w całej „Italii" ową „szeroką, przechodzącą przez wszystko linię", której Miriam nie chciał się w książce dopatrzeć. I z tych samych przyczyn w kantykach „Sykstyny" bucha niekiedy „moc żywiołów" i „biją straszliwe głosy otchłani". Stanęła tu Konopnicka wobec bólu, więc znalazła się w swojej dziedzinie. Zamieniła się w „harfę drżącą", na której chaos „grał ogromną pieśń bojową wszechduchów i wszechciał", stała się harfą drżącą „od dotknięcia owych rąk, co z świtów tworzą hymny wszechjęku i wszechmąk". Bo tam to, wobec arcydzieł Michała Anioła duch jej „niósł się przez otchłanie do wiecznych bytu bram i był zachwycon w kręgi, gdzie wielki włada król: utajon pod postacią żywota — światów ból". Śpiewa więc straszne obrazy, w rytmie „Dies irae", z tą nieustanną domieszką tonu głębokiej, religijnej pieśni polskiego ludu, który i tu stwarza cechę zasadniczą, odrębną i oryginalną. Tak jak mistrze Odrodzenia odziewali żydów jerozolimskich w barwne kostyumy weneckie, Konopnicka rozsypuje po krajobrazach włoskich „proch z mogił swej ziemi" i słyszy wszędzie sielską muzykę zbóż i wiatrów i widzi „bławatkowe łany". Gdy jest na falach morskich, czuje, że „języków ludzkich słuchała do syta, do tchu utraty, do zawrotu głowy", więc wzywa morze:

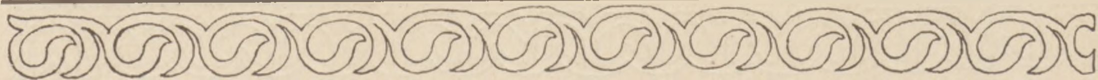
„Mówże ty ze mną teraz pacierz stary
Dzieciństwa mego i porannej wiary
Pacierz pól moich, gdzie dzwoni łan żyta";

każe mu przemawiać „takim szumem, jak borów polskich szumy". Czasem przemknie poetce przez myśl porównanie książkowe; wówczas „wobew gry barw" wzywa np. „palety Böcklina". Ale „literatura" w tej pieśni naturalnej jest czemś zabłąkanem. Konopnicka była i jest zawsze sobą.

Dwukrotnie, we Włoszech, serce jej zabiło goręcej. Po raz pierwszy w Rzymie, w willi Wołkońskich. Mistrz mistrzów, Adam, „tu był, tu czuł, tu marzył"... W pieśni poetki tchnie „fala ognia, od ognia gorętsza" i nuci przecudną, tęskną piosenkę: „W szerokiej ciszy leży świat".

To były chwile uroczystego nastroju.

Inne, bo rzewne i tkliwe godziny spędziła we Florencyi u boku autora „Lirenki". Jest coś mistycznego w tych „Echach florenckich". Poznali się z Lenartowiczem „na dróg dwu rozstaju, w których się każda od głogów czerniła". Poznali się bez słowa. „po głosie strun duszy, które ruszone zadrżały, jak polne zioła, stojące w łez rosie, drżą, gdy je ruszy wiatr cichy". Zanim do siebie przemówili, między schylone ich głowy „rzucił się wielki jęk i płacz echowy". Tułaczy, za-



pomniany lirnik mazowiecki spotkał nareszcie córę swego ducha i przypomniał sobie boleśnie, dlaczego jego rola już w Polsce zakończona. On przedstawiał tylko świetlane tony życia chłopskiego, jego myśl cicha „nad dym ojczystej wioski“ nie wylata. „Oko—mówił—nie sięga dalej i szerzej, jak do tych lasów, jak do tych krzyży, jak do tej wody co płynie srebrna“ i pytał szczerze, „czyż większa mądrość człeku potrzebna“? W jego wiosce wszystko działo się cudnie: w chacie śpiewano i na polach śpiewano, tęsknota była czemś miłem i drogiem, wieś polska była ideałem prostoty i szczęśliwego niemal bytu. Przyszła Konopnicka i na tę lirę mazurskiej serdeczności, która życie zagłuszyła, napięła nowe boleśne struny i po całej ziemi polskiej zajęczała nieznana dawniej skarga. Poznał nieszczęsny lirnik, nad grobem stojący, że „świat w blaskach radości zwodniczy, prawdą jest—w bólu“ i błogosławiąc autorce „Obrazków“, zapewniał, że w jej łzach czuje życie, w jej zwątpieniu — „strzelistość wiary“, a w jej buncie — „szum skrzydeł i wzbicie nad padoł szary“...

* * *

W ciągu lat trzydziestu ze śpiewów Konopnickiej płynęło zawsze takie zapewnienie: Sztuka związana jest najściślej z bolami i cierpieniami narodu. Bohaterski czyn ma piękno niemniej wzniosłe, niż dzieło sztuki czystej...



GUSTAW OLECHOWSKI.

Kto nam hetmani?

(„Hetmani“—powieść J. Weyssenhoffa).

„— ...Chwila jest, Lejbo Latzki, że trzeba ogłosić prawdę o tobie i o was, bo przebrała się miara *liczby* i nieprawości waszej. Dopóki władaliście tylko złotem, byliście jeszcze znośni. Gdy przez złoto sięgacie do innych potęg i oplatatacie dusze—czas już otrząsnąć się od was i z wami walczyć“.

W jedynej scenie w powieści, gdy hetman Piast i „hetman“ Latzki stają oko w oko, takie słowa padają z ust pierwszego.

Wielka szkoda artystyczna, że Weyssenhoff nie dał nam tej sceny bezpośrednio, lecz w opisie, w opowiadaniu człowieka drugorzędnego w powieści, który z natury swej nie mógł wyrazić jej dość kunsztownie. A przecież to kulminacyjne starcie się dwóch potęg wobec prokuratora i oficera żandarmów byłoby niesłychanie silne.

„Hetmanów“ jako — romans, nawet powiem — typowy romans możnaby cytować — pomimo kilku wad poważnych — za model tego rodzaju utworu. Jest w nim głębsza idea, doskonale w temat zajmujący ujęta, jest bardzo subtelne rozwiązanie problemu, jest niezwykła miara w zestawieniu rzeczywistości z półmistycznym symbolem, jest lekkość i prostota stylu, jest prawidłowość budowy, jest estetyzm i społeczność, jest prawda psychologiczna i stylowość fabuły erotycznej. Szkolarz powiedziałby, że „zlewa się to wszystko w harmonijny zespół“.



Spotkać się można z wyrzutem, adresowanym do pisarzy współczesnych, że nie dali nam dotąd syntezy lat rewolucyjnych 1905-6, choć Prus i Tetmajer, Weyssenhoff i Słoński, Berent i Perzyński i wielu innych żyjących i niedawno zmarłych (Gawalewicz — „Wicherek“, Kondratowicz — „Cherlaki“) — i nawet Sienkiewicz poświęcili ostatnie utwory swe tym czasom.

Nie widzę powodu do żalów. Trzebaby napisać nowego „Pana Tadeusza“, epopeę, żeby dać żądaną syntezę. Daleko ciekawsze jest to, że każdy z wybitnych autorów rzuci nowy snop światła na psyche lat niedawnych, że się po swojemu wyzłości na swego własnego, osobistego upiora, który go w dni te trapił.

Jednego z takich upiorów zgryzł Weyssenhoff w „Hetmanach“.

Bardzo misternie wypadła ta robota.

Oto przechodzi polskość dni naszych walkę z międzynarodową żydowskością, która wszystkiemi porami wciska się nam w duszę--pragnąc wydmuchać z niej popioły gorące po pożarach, a które kryją żarzewie niewygasłe, gotowe zawsze wybuchnąć płomieniem pełnym, dopóki duch księcia Wojciecha Piasta między nami snuć się będzie żyzny nawet wówczas, gdy „odszedł“, kulami przeszyty. Wydmuchać chce te popioły dla przyczyny bardzo jasnej,—bo nie czując ducha naszego i nie mogąc rasowo w niego się wmieszkać, przeszkodę w nim widzi ku zupełnemu rozgospodarowaniu się materyalnemu na tej ziemi.

Ze wszystkich ksiąg grubych w tej kwestyi i ze wszystkich stogów siana dziennikarskiego, zkoszonego z łąki żydowskiej, w „Hetmanach“ jedynie znalazłem ziarno istotnego objaśnienia stosunku polskości do żydowskości, zgodne z poglądem moim, dalekim jednak od judofobii gatunku „apage satanas“.

Kwestya żydowska jest w Polsce kwestyą liczby. Gdybyśmy mieli ich u siebie 3% zamiast 13, — tylko ciemny fanatyk i dektryner byłby antysemitą. 13% robi antysemitów z umysłów najliberalniejszych, 23% wytworzyłby antysemitów z najświatlejszych, a 33% sprowadziłby prawdopodobnie katastrofę.

Ta infiltracya do życia politycznego ostatnich lat rewolucyjnych żydowskości międzynarodowej, jako ducha destrukcyi--jej analiza i jej synteza — jest właśnie problematem „Hetmanów“.

Zadanie miał Weyssenhoff trudne, prawie brutalne, z którem niejeden nietuzinkowy artysta radyby sobie nie dał. Jakże łatwo wpaść było w obrzydliwość powieści tendencyjnej—tego kalekiego potworka literatury! Uniknął tego autor po mistrzowsku środkami bardzo prostymi. Oto nie rozgrzebywał się w żadnych środowiskach, żadnych atmosferach, tłach, sferach, lecz dał potężną w ruchach—choć sylwetę prawie—jedyną w powieści postać żyda Latzkiego, (Held — zupełnie drugorzędny), urodzonego przy ulicy Grodzkiej w Lublinie, naturalizowanego prusaka, dygnitarza kongresowego, intryganta Berlin-Petersburg, szafującego subsydyami dla P. P. S., a tropiącego polskość i mszczącego się na — symbolicznym nieomal — Piaście. To skupienie pracy artysty na wyrzeźbienie jednego typu, ale za to syntetycznego, dało rezultat doskonały.

Mglista postać księcia Piasta jako wyraz realny,—jest zupełnie całkowitą jako myśl i nadaje powieści ton szczerze poetycki, któremu dzięki „Hetmanów“ zaliczyłbym do najmiąższych dzieł Weyssenhoffa.

To jest duch powieści.

„Ciało“ jej stanowi dość banalna, acz zajmująco dmuchnięta na papier prze-

chadzka po muzeach Hagi, w dobrym guście, stylowy „romansik“ pamiętnikarza Sworskiego z Helą Latzką, memuary „dni politycznych“, oraz liczne wynurzenia partyjne autora-pamiętnikarza, pana Tadeusza, dość chaotyczne, które robią z niego postać najsłabszą w powieści, psychologicznie może prawdziwą, ale plastycznie nie realną, w fałszywem świetle ustawioną.

Dziwnym zbiegiem okoliczności stosunek Heli Latzkiej do Sworskiego przypomina erotyczną peripetię Hanki i Bratkowickiego z „Kultu Ciała“ Srokowskiego. Tak samo mocna kobieta, eksploatująca jak jej się podoba słaby typ męski, ta sama jej perfidya i wyuzdanie, półdziewictwo przed wyjściem za mąż, niesłychane opanowanie siebie i każdej sytuacyi, ten sam erotyzm na tle ciekawości raczej i wrodzonej depprawacyi, niż zmysłowości przyrodniczej, to samo brawurowanie niebezpiecznych eskapad, ten sam wyrafinowany egoizm w „miłości“, ta sama poprawność konwencyonalna, to samo zahypnotyzowanie partnera, ta sama jego bezradność i ten sam kult jego dla niej do ostatniej chwili.

Wypadkowa, czy nie, koincydencya ta jest niezmiernie ciekawa z tego względu, że taki właśnie typ kobiety powtórzony przez dwie odmienne organizacye artystyczne dowodziłby, że Hanki i Hele tworzą naprawdę pomiędzy kobietami współczesnemi zjawisko pospolite.

Charakterystyczną cechą powieści polskiej lat ostatnich jest wprowadzanie do niej — rosyan. Stało się to dla wielu przyczyn. Przedewszystkiem przyniosło to życie samo. Lata rewolucyjne w kilku punktach zbliżyły do nas Rosyę liberalną, rewolucyjną, studencką; następnie — niektórych powieściopisarzy pociąga rosyanizm egzotyzmem, gdyż dawniej o nim pisać nie można było, ani źle ani dobrze, bo albo jedna, albo druga stronaby się krzywiła; wreszcie nie bez znacznego wpływu jest tu literatura rosyjska, bardzo obficie tłumaczona na polski w ostatnich czasach. Ani z artystycznego, ani z narodowego punktu widzenia nie można mieć zgoła nic przeciwko temu egzotyzmowi, kwestyą sporną tylko pozostanie ideowy i artystyczny stosunek autora do typów. U Weyssenhoffa i Tomiłow i Czeremuchin są w powieści prawie konieczni, obecność ich jest umotywowana, postaci ich są żywe, realne bez żadnej przesady, ani w prawo ani w lewo.

Tak tedy w kilka postaci ujął Weyssenhoff zagadkę: Kto nam hetmani obecnie?

W Hadze podczas konferencyi pokojowej, młody literat polski na wywczasach poznaje się w muzeum z panną Latzką a potem i z jej ojcem, dygnitarzem konferencyi. Urodą swoją i czarem zniewoliła tak Hela Latzka literata Sworskiego, że staje się on ślepem narzędziem w jej rękach, a przez nią i w rękach „hetmana“, który próbuje sondować go, czy nie udałoby się założyć w Warszawie organu na usługi niby liberalnej myśli polsko-europejskiej. Sworski nie wpada zupełnie w sidła Latzkiego dlatego tylko, że w krytycznych momentach spotyka zawsze stryja swego, księcia Piasta, dobrego ducha polskości, który ostrzega go przed perfidyą żydowskości. Ufa jednak w ich życzliwość dla sprawy polskiej, która się wyraża w datku 5000 marek dla partyi. Jest tak zaślepiony zmysłowo w Heli, że nie razi go wcale fakt widywania się w Warszawie Heli z urzędnikami niemieckiego konsulatu, oraz dwuznaczne jej zachowanie się z rosyjskim jego kolegą rewolucyjnym Tomiłowem, oraz żydem Heldem; Hela ginie potem w Berlinie uduszona przez Tomiłowa.

Stary Latzki mści śmierć córki przez denuncyacyę Piasta, którego rozstrzelano, ale który żyje tak silnie w duszach i umysłach pozostałych, jak gdyby nie odszedł.

Ta duchowość istotnego, moralnego hetmana, Piasta, zestawiona z materyalnie brutalnem przywództwem żydowskiej idei zniszczenia, jest swego-rodzaju tryumfem Weyssenhoffa, bo nikt dotąd w tak subtelnie artystycznej formie nie dał powieści—w gruncie rzeczy—tendencyjnej.



ZYGMUNT SZELLER.

Pankiewicz — Rapacki...

(Z wystawy ich najnowszych obrazów).

Jak dawniej Włochy i Monachjum, tak dzisiaj Paryż staje się głównem środowiskiem pielgrzymek... jakby do źródła kultury artystycznej. I nietylko polacy zjeżdżają się dzisiaj do tej stolicy świata, gdzie artysta obcować może z największemi dziełami sztuki i z żywą, wiecznie ruchliwą atmosferą górnych polotów, pragnień i pożądań. Tam kształci się prawdziwe poczucie wartości artystycznych, tam rozwijają się najsilniej wszelkie w sztuce ideje, tam duch ludzki — nie skrępowany doktryną—z całą bezwzględnością wypowiedzieć się może i zetknąć z czystą, nikomu nie schlebiającą, ani żadnym ubocznym celem nie skażoną sztuką. Nic też dziwnego, że nawet młodzież niemiecka, lekceważąca wszystko, co nie pochodzi z państwa „bojaźni bożej", tak chętnie rzuca dzisiaj tę skostniałą — w rutynę zakutą sztukę niemiecką i jeździ do Francji, by tam nowymi ideałami duszę swą napoić.

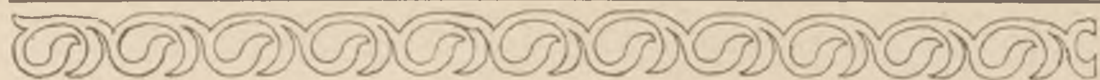
Ruch ten udzielił się także i artystom polskim — i to z wielkim dla nich pożytkiem.

Najlepszym tego dowodem może służyć obecna wystawa obrazów Pankiewicza. W dziełach tych skrystalizowały się wszystkie najnowsze prądy sztuki francuzkiej. Widać tam wpływy Van Gogha, Cezanna, Van Dongena i Henri-Matissa, ale z jakiem zrozumieniem, z jakim umiarem artystycznym stosowane. Co za czystość i siła barwy przy zupełnej ich harmonji—w takich obrazach jak: „Melon", „Melon i arbuzy", „Arbuz", „Goździki czerwone" i inne. Jakie szlachetne dążenie do skupiania wszystkiego w obrazie na jednym tylko tonie i do oddania najbezpośredniejszego wrażenia w takim np. „Wazonie Perskim".

Słabiej naogół traktowane są pejzaże, chociaż pięć niezatytułowanych, a szczególniej trzeci i ostatni, znajdujący się po prawej stronie „Butelki", należą do wyśmienitych.

Jakiś dziwny czar napełnia nam oczy na widok tej pięknej mozaiki barw i zaiste aż radość tłoczy się do duszy, że nie zagadka, nie historja, nie opowieść staje się tutaj problemem dla artysty-*malarza*, ale barwa, sama *barwa*, gra kolorowej plamy i jej rozłożenie. I nie podobieństwo fotograficzne, lecz stosunek artysty do otaczających go zjawisk, cała wrażliwość jego natury na formę i barwę i wszystkie przeżycia jego, wywołane grą tej barwy, odzwierciadliły się w tych dziełach.

Nie wszystkie jednak te obrazy mówią o jednakowej sile napięcia. Są i słabsze.



Czarna barwa, którą Cezanne operował z taką umiejętnością, nadając siłę i tężyznę swym koncepcjom, nie jest przez Pankiewicza używana bez zarzutu. Przeto większości obrazów nadaje ona u Pankiewicza, nie szary, lecz tępy ton, jak np. w obrazach: „Butelka“, „Złote rybki“, „W lustrze“ i t. d. W innych spotyka się pewne przejaskrawienia, niedoharmonizowania (np. barwy dywanu w „Kamelji). Czasami szwankuje i kompozycja, a już najgorzej pod tym względem przedstawia się portret Jasieńskiego. Kompozycja, czyli to, co stanowi o jedności obrazu, jest tu więcej niż nieszczęśliwa. Płótno rozerwano na dwie części górnym brzegiem fortepianu, ponad którym dopiero wisi postać portretowanego. Na dole fortepian wraz z przerzuconą przezeń makatą stanowią drugą, niczem z pierwszą nie związaną plamę. Jeśli chodzi o wrażenie błyszczącej politury, to zostało ono znakomicie wywołane, jednak całość obrazu nic a nic na tem nie zyskuje. W górnej plamie, t. j. w postaci pana J., także uderza nas nieprzyjemnie ten bezbarwny, (tępy), szary ton, sunący pasem przez środek czoła, wzdłuż nosa i rozpływający się na brodzie i gorsie.

Całość przedstawionego nam obecnie nowego dorobku artystycznego Pankiewicza, a szczególnie „Melon“ sprawia jednak tak silne i imponujące wrażenie, że zapomina się o brakach, a raczej chłonie z rozkoszą tę tak narzucającą się oczom malarza kulturę artystyczną profesora krakowskiej akademji.

. . . .

W sali, w której obecnie znajduje się wystawa Pankiewicza, wisiały przedtem obrazy Rapackiego.

Malowidłami temi nie miałem zamiaru zajmować się, jednakże wobec postawy, jaką odnośnie tych obrazów zajęła urzędowa krytyka nasza, uważam za swój obowiązek przerwać moje milczenie...

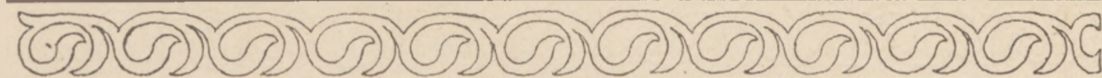
Krytyka warszawska wydała tu sobie nadzwyczaj niepochlebne świadectwo, że albo zapoznaje wymagania sztuki, albo też jak nierządnica oddaje się pierwszemu lepszemu oblubieńcowi dla schlebiania tłumom, a może i względom towarzyskim.

Ale—panowie, tak opinji bałamucić nie wolno! Na jakiej podstawie rozwijacie wasze krytyki? Czy na tej, że jakiś obraz Rapackiego przypomniał wam „cudny poranek“? Ależ dziś barwna fotografja dochodzi do takiej doskonałości, iż może już za lat kilka da wam równie piękne wschody słońca, równie cudne mgły, rozkoszne puchy śniegów. Ale czyż fotografja ta będzie dziełem sztuki? Przecież istnieje jednak jakaś różnica pomiędzy tworem artysty, a naturą widzianą powierzchownie, jednostronnie. Czyż artysta, dlatego właśnie, że jest artystą, nie powinien wyczuwać w naturze innych form, niż te, dla których sprawdzianem ma być aparat fotograficzny?

A jakież są pierwiastki artystyczne w tych ostatnio wystawionych pracach Rapackiego? Czyż nie panuje tam wszędzie przypadkowość różnych wpływów, przypominająca wszelakie, najróżnorodniejsze dzieła sztuki, a nie wyrażająca nigdzie tego, co się istotnie w tych dziełach znajduje? Któż dojrzy w jaki sposób „modeluje się forma“ na obrazach Rapackiego, lub jakie skojarzenie barw wywołują w tym malarzu największy poryw uczucia?

Ot, szarzyzna, po większej części brudno-bronzowy ton, dysharmonja i sentymentalizm tani, powierzchowny — oto cechy pejzażów Rapackiego z tegorocznej wystawy.

Nie zapominając o „dekoracyjności“ tych obrazów, bo pod tym względem



ma krytyka warszawska zupełną słuszność, przyznaję, że niektóre pejzaże są „dekoracyjne“ o tyle, o ile dekoracyjność wyraża się w szerokiem chlapaniu pendzla, ale taka dekoracyjność wzięła chyba swą nazwę od dekoracji *teatralnych*...

A dekoracja teatralna, jak wiadomo, nie zawsze jest sztuką...



PRZEDRUKI LUŹNYCH ZDAŃ.

BEZ KOMENTARZY.

W liście swym, zamieszczonym w niedzielnym numerze *Kurjera Warszawskiego* z dnia 28-go maja b. r. — pisze **Zygmunt Kawecki**:

Strona 9.—łam III —wiersz 20-y od dołu:

„Rękopis sztuki „Matka“ pisany był przez autora jej, L. Tobieckiego, i jako taki przeze mnie p. Kotarbińskiemu wysłany, co pan Kot. w liście swym wyraźnie poświadczył.

Nieprawdą jest, że przepisywałem rękopis tejże sztuki.

Nieprawdą jest, abym przed wystawieniem sztuki „Matka“ opowiadał „na prawo i lewo“, że *napisałem* sztukę „Matka“.

Owszem, kilku moim znajomym, literatom i artystom, mówiłem wyraźnie, *że nie jeetem* autorem sztuki „Matka“, i że podpis swój położyłem na propozycję p. Kotarbińskiego.

Nie przedstawiałem się, jako *jedyny* autor „Matki“, tylko, w dalszej konsekwencji propozycji p. Kotarbińskiego, jako współautor, wszakżeż *urzędowe komunikaty kancelarji Teatrów* ogłaszały od *półtora roku* sztukę *dwu* autorów, o czem publicznie wiedziano. Tego zatem nie mogła nie wiedzieć administracja Teatrów.

W liście swym do Dyrekcji Teatrów, wspomniałem o losie dramatycznych autorów, chcąc powiedzieć przez to, po co właściwie żądano ode mnie mego podpisu, by bawić publiczność perypetjami tej sztuki.

Wziętą na siebie nieopatrznie rolę współautora wolałem zrzucić, choć wiedziałem, że przez to narażam się jeszcze więcej— i że przez to właśnie otworzę pole do zarzutu mistyfikacji dobrowolnej.

Nie było i *nie jest* moim zamiarem „dyskredytowanie“ p. Kotarbińskiego — lecz w błędnem kole, przez Niego wytworzonem, widziałem tylko jedno wyjście: rzucenie wszystkich względów na bok, byle powiedzieć prawdę, choćby w ostatniej chwili. Na dwa dni przed premjerą, zapadłszy ciężko na zdrowiu, prosiłem o przybycie do mnie p. Jana Lorentowicza, wiceprezesa Tow. dzien. i liter. Był zajęty— przybyć nie mógł.

Niech mnie ogół sądzi, pamiętając, że rzuciłem na wagę, wbrew wszelkim osobistym i prywatnym korzyściom, ów „pewien kurs popularności“, który mógł mi przecież być serdecznie drogim.“

W liście swym, zamieszczonym w tymże niedzielnym numerze *Kurjera Warszawskiego* z dnia 28-go maja b. r.—pisze **Józef Kotarbiński**:

Strona 10.—łam I.—wiersz 37-y od góry:

P. Kawecki twierdzi, jakobym ja żądał od niego, aby położył swój podpis na rękopisie „Matki“ obok p. Lecha Tobieckiego „dlatego, ażeby sztuka nowego autora mogła być wystawiona“. Oświadczam stanowczo, że w rozmowach,

które prowadziłem z p. Kaweckim, sprawa ta *nigdy nie była poruszana.* Twierdzenie p. Kaweckiego jest *kłamstwem.* Na dowód czego przytaczam następujące fakty i okoliczności.

1) Pan Kawecki niespełna przed dwoma laty złożył mi rękopis „Matki", na którego pierwszej stronicy figurowały odrazu dwa nazwiska: Zygmunt Kawecki i Lech Tobiecki. Było to po przyjeździe p. Kaweckiego z Wilna; dał mi wówczas do zrozumienia, że współautor tam mieszka, że on sam, t. j. p. Kawecki jest uprawniony do zajmowania się losami wspólnie napisanej sztuki. Rękopis pierwotny „Matki" był napisany na papierze szarawym *in quarto,* tym samym charakterem, co sztuka „Balwierz zakochany", którą mi p. Kawecki, jako swój wyłącznie utwór, przedłożył.

2) W liście, wystosowanym do Dyrekcji Teatrów Rządowych w d. 29 kwietnia r. b., znajdującym się w aktach teatralnych, p. Kawecki sam stwierdza, że sztuka „Matka", za przewodem kierownictwa literackiego dramatu i komedji była przefasonowana i dopełniona trzykrotnie i że w sprawie jej wystawienia odbył on całą serję audjencji w Dyrekcji Teatrów i w gabinecie kierownika literackiego.

W pertraktacjach, które się toczyły o wystawienie „Matki", p. Zygmunt Kawecki stale występował tak, jakby był jedynym autorem sztuki, o p. Lechu Tobieckim od tej chwili nie było wcale mowy: został dla mnie postacią nieznaną, mityczną. Egzemplarze poprawione i uzupełnione „Matki" przedstawiał mi p. Kawecki w krótkich przerwach czasu; poprawki i uzupełnienia podawał jako pracę własną.

P. Kawecki, twierdząc, że nie jest współautorem „Matki" stawia w smutnem świetle swój stosunek finansowy do Dyrekcji Teatrów. W rachunkach teatralnych mieści się dowód najoczywistszy, że w d. 9 grudnia 1909 r. (st. st.) otrzymał p. Kawecki, jako wyłączny autor, na swoje osobiste conto, tytułem zaliczki na „Matkę" asygnację za № 2,030 na rb. 100. Następnie w podaniu z d. 17 czerwca 1910 r., wniesionem do p. prezesa Dyrekcji, pisze p. Kawecki, że na „ukończoną zupełnie nową komedję trzyaktową, oraz zakwalifikowaną sztukę „Matka" prosi o drugie rb. 100.

Wreszcie w d. 30 listopada 1910 r. (st. st.) podpisał p. Kawecki kontrakt, w którym wyraźnie czytamy: „Odstępuję Zarządowi Teatrów Warszawskich prawo przedstawiania na scenach tych Teatrów sztuki w 3 aktach „Matka", przeze mnie napisanej" (dosłowny przekład z tekstu w języku urzędowym). P. Kawecki całemu szeregowi literatów najwyraźniej mówił, że jest autorem „Matki", na co w razie potrzeby mogę podać świadków.

3) Co do mego listu, na który się powołuje p. Kawecki, stwierdzam kategorycznie, że w nim nie było stanowczego twierdzenia, jakobym ja uważał p. Tobieckiego za jedynego autora „Matki". Wczoraj zażądałem przez osobę upoważnioną, aby p. Kawecki list ten, dla sprawdzenia jego treści, pokazał, ale p. Kawecki stanowczo temu żądaniu odmówił.

4) Po różnych perypetjach odbyła się wskutek nalegań p. Kaweckiego, czytana próba „Matki" w kwietniu r. b. Sztuka na próbie sprawiła wrażenie niekorzystne. Dlatego postanowiłem ją wycofać z repertuaru. Po moim jednak wyjeździe na urlop, w końcu zeszłego miesiąca p. Kawecki, w wyżej wspomnianym liście do Dyrekcji, w sposób niesłychanie natarczywy i arogancki domagał się wznowienia prób „Matki". I tu znowu ani razu w tym długim liście p. Kawecki nie wymienił nazwiska p. Tobieckiego: pisał tylko w swojem imieniu. Czuł się nawet obrażonym jako autor, że, otrzymawszy telegraficzną wiadomość o pierwszej próbie „Matki" przyjechał napróżno i zastał inną sztukę w próbach. To też skarżył się w liście, że „o obowiązku poinformowania autora o losie jego sztuki nikomu się nie śniło". Jakiego autora? Tylko p. Kaweckiego, bo o nikim innym w liście do Dyrekcji niema mowy.

Pojawiły się wtedy w jednem z pism narzekania, że teatr zwleka z wystawieniem „Matki" dla jakichś „zagadkowych przyczyn". Nie było w tem żadnej zagadkowości. Wiedziała Dyrekcja, zarówno jak i kierownik literacki, że sztuka jest słaba. Dopiero po usilnych i bezprzykładnych w praktyce

teatralnej naleganiach p. Kaweckiego Dyrekcja zgodziła się na wyznaczenie terminu premjery „Matki" na dzień 23 maja. Podczas pracy przygotowawczej p. Kawecki zajął stanowisko takie znowu, jakoby on był jedynym twórcą sztuki. Był obecny na kilku próbach; na ostatnich poczynił dopełnienia i poprawki, co jest wyłączną atrybucją autora; nie chciał się zgodzić na proponowane przez p. reżysera Śliwickiego wykreślenie kilku niesmacznych zwrotów, które właśnie na premjerze w akcie ostatnim wywołały niezadowolenie publiczności. W dniu premjery p. Kawecki napisał do p. Śliwickiego list z podziękowaniem za podjętą koło sztuki pracę, żądając przysłania dla siebie trzech lóż, jako dla autora.

5) Nakoniec stwierdzam, że nie miałem najmniejszego powodu żądać od p. Kaweckiego, aby osłonił swym autorytetem pracę nowego autora, gdyż nazwisko p. Kaweckiego nie posiada dla mnie żadnej decydującej powagi. Najlepszym tego dowodem, że przed pół rokiem musiałem odrzucić stanowczo sztukę p. Kaweckiego „Balwierz zakochany", która zresztą nie była grana dotychczas na żadnej polskiej scenie, a przed dwoma miesiącami zwróciłem również p. Kaweckiemu rękopis jego innej komedji, w obecnej formie nie nadającej się do wystawienia na scenie.

Zresztą w imieniu p. prezesa dyrekcji teatrów i swojem mam prawo oświadczyć, że kwestja firmy autorskiej nie jest bynajmniej decydującą przy wprowadzaniu sztuk na repertuar komedji i dramatu.

Teatr warszawski postawił sobie za zadanie popierać również nowe talenty, czego dowodem było przedewszystkiem ogłoszenie konkursu dramatycznego, wystawienie czteroaktowej sztuki p. Hertza „U źródła cnót", obecnie zaś zakwalifkowanie i przyjęcie czteroaktowej komedji „W trzęsawisku", napisanej prze p. Antoninę Dembińską, autorkę dotychczas nieznaną.

Wobec kierunku, nadanego repertuarowi dramatu i komedji w dwu ostatnich latach, wobec życzliwości i poparcia, jakie dyrekcja okazuje pisarzom oryginalnym, niezrozumiałą mi się wydaje przyczyna, dla której p. Kawecki, z powodu „Matki", zainscenizował tę lichą i niesmaczną mistyfikację."

W liście swym, zamieszczonym w poniedziałkowym numerze *Kurjera Porannego* z dnia 29-go maja b. r.—pisze **Zygmunt Kawecki**:

Strona 3.—łam II.—wiersz 17-y od dołu:

„Co do kwestji autorytetów, nadmieniam, że nazwisko p. Kotarbińskiego nie posiadało nigdy i nie posiada dla mnie żadnej decydującej powagi.

Uważam, że wogóle cała kwestja nie powinna zajmować odtąd uwagi ogółu i że najodpowiedniejsze miejsce jej będzie na innej drodze, na którą ją skieruję."

W liście swym, zamieszczonym we wtorkowym numerze *Dnia* z dnia 30-go maja b. r.—pisze **Lech Tobiecki**:

Strona 3.—łam III.—wiersz 12-y od dołu:

„Dlaczegoż żaden z panów recenzentów teatralnych nie chciał i nie potrafił dojrzeć pobudek uczciwych i dobrych p. Kaweckiego? Dlaczego wszyscy z taką pochopnością napadli na człowieka, który chciał coś zrobić dla innego człowieka? Czyż takie bezprzykładne poświęcenie się dla sprawy cudzej wywołać może tylko słowa oburzenia i nagankę na dobrą sławę człowieka? Dlaczego instynkty brudne, złe i małe nie znoszą nawet przeczucia intencji dobrych i czystych? Czy przez prawo kontrastów? Jeżeli zawiniliśmy obaj przyjmując bez głębszego namysłu i rozwagi nad skutkami, tę propozycję p. Kotarbińskiego, to w każdym razie ośmielam się twierdzić stanowczo, że odpowiedzialność za to w pierwszym rzędzie powinna spaść na p. Kotarbińskiego, od którego propozycja ta wyszła i który, jako człowiek starszy i doświadczony, a w dodatku kierujący pierwszą sceną polską, powinien był przewidzieć i obliczyć następstwa mogące stąd wyniknąć jak dla pana Kaweckiego, tak dla siebie."

WZMIANKI BIBLIOGRAFICZNE.

× Otrzymaliśmy następujące książki:

Edward Słoński.—„*Wybór poezyi*“—(Spis rzeczy: „Za moją białą chatą“—„Nad wodą błękitną“—„Pieśń nad pieśniami“—„Oto przed tobą swoją spowiedź czynię“—„Okruchy“—„Do zbłąkanego podobny wędrowca“—„Nad wielkiem morzem“—„Fragmenty“—„Matka“ — „Śmierć we mnie rośnie“—Przekłady).—Warszawa 1911.—Nakład Gebethnera i Wolffa. — Kraków: G. Gebethner i S-ka — Stron 360 — Cena: 1 rb. 50 kop.

Bogusław Adamowicz.—„*Tajemnica długiego i krótkiego życia*“ — („Dzieje niewiadomego doży“ — „Potworek“ — „Bajka o bajce“ — „Zegarmistrz“ — „Tryumf śmierci“—„Tajemnica długiego i krótkiego życia“)— Warszawa 1911.—Nakład Gebethnera i Wolffa.—Kraków: G. Gebethner i S-ka.—Stron 148—Cena: 1 rb.

(Od wydawców naklejono na okładce książki następującą wzmiankę orjentacyjną: „Młody poeta beletrysta, autor powieści „W starym dworze“, p. Bogusław Adamowicz, wystąpił obecnie ze zbiorem nowel, p. t. *Tajemnica długiego i krótkiego życia*. Chociaż imię autora nie jest dotąd rozgłośne, zasługuje on na to, najzupełniej, by szerszy ogół zapoznał się z jego niewątpliwie szczerym i niepospolitym talentem. Nowele jego bowiem to nie są takie sobie zwykłe gawędy i ramoty, o rzeczach byłych i niebyłych, ale są to głęboko przemyślane i wybornie po literacku zrobione dzieła sztuki. A nadewszystko celują oryginalnością pomysłów i snadź bujna i gorąca musi być wyobraźnia ich autora, skoro tworzyć może obrazy tak dalekie od szarej i marnej pospolitości. Spodziewać się też należy, że *Tajemnica długiego i krótkiego zycia* zapewni autorowi szeroką i dobrze zasłużoną popularność“).

Marya Rodziewiczówna.—„*Atma*“—Powieść.—Drugi tysiąc. Warszawa 1911 — Nakład Gebethnera i Wolffa, — Kraków: G. Gebethner i S-ka — Stron 285 — Cena: 1 rb. 30 kop.

(Od wydawców naklejono na okładce książki następującą wzmiankę orjentacyjną: „Miłą jest zawsze niespodzianką dla licznych rzesz czytelniczek każda nowa powieść popularnej autorki *Dewajtisa* i *Szarego prochu*, która teraz właśnie święci 25-lecie swej płodnej działalności. *Atma* jest wyrazem tych samych haseł i ideałów etyczno narodowych, które przyświecały autorce od zarania jej twórczości; te same w niej wskazania życiowe, stosujące się do każdej okoliczności życia codziennego. A że przytem powieść niniejsza pisana jest ze zwykłą autorce *Strasznego dziadunia* i *Wrzosu* swadą i żywością, że postacie i sceny ruchliwe szybko zmieniają się w oczach czytelnika, wzbudzając coraz to większe zaciekawienie, więc czyta się powieść z niekłamanym zapałem. Dodać należy, iż wzmaga tu jeszcze zainteresowanie umiejętnie użyty pierwiastek fantastyczny“).

Jerzy Żuławski.—„*Stara Ziemia*“—Powieść. Kraków 1911.—Nakładem G. Gebethnera i S-ki.—Warszawa: Gebethner i Wolf.—Stron 290—Cena: 2 rb.

(Od wydawców naklejono na okładce książki następującą wzmiankę orjentacyjną: „*Stara Ziemia* jest trzecią częścią trylogii, której pierwsze dwa ogniwa stanowiły powieści: *Na srebrnym globie* i *Zwycięzca*. Akcya w nich działa się na księżycu, bohaterami zaś byli śmiali podróżnicy, którzy w sztucznym pocisku przenieśli się na powierzchnię naszego satelity — w pierwszej, i skarłowacieli potomkowie ich, a także nowy przybysz ziemi „zwycięzca“, w drugiej. *Stara Ziemia* przedstawia, jak dwaj ludzie księżycowi, karzełki, przedostali się przypadkiem na ziemię w cudownym wozie, owemu „zwycięzcy skradzionym. Ich niezwykłe przygody, a także obraz stosunków na ziemi w dalekiej przyszłości wypełniają tę niezmiernie interesującą powieść, w której sensacyjność—w najlepszem znaczeniu tego wyrazu — jednoczy się z wysokimi walorami artystycznymi“).

Wacław Grubiński.—„*O „Klątwie“ Wyspiańskiego.*—Szkic analityczny. — Warszawa 1911. — Skład główny w księgarni: E. Wende i S-ka (T. Hiż i A. Turkuł).— Stron 27.

Zygmunt Bartkiewicz.—„*Złe miasto*“—Obrazy z 1907 roku.—Warszawa 1911.— Nakładem Jana Czempińskiego. — Skład główny: Gebethner i Wolff. — Kraków: G. Gebethner i S-ka. - Stron 83.

„*Ludzkość*“ — Kwartalnik. — Organ „Polskiego Stowarzyszenia Przyjaciół Pokoju“—Redaktor: Dr. Wł. Światopełk-Zawadzki.—Wydawca: Dr. St. Kochanowicz.— Rok I. № 1.—Warszawa, Marzec, 1911.—Stron 32—Cena: 30 kop.

Warunki najmu są następujące:

za kasetkę małą: półrocz. rb. 6, rocznie rb. 12
„ średnią: „ „ 10, „ „ 20
„ dużą: „ „ 20, „ „ 40

Nadto Bank przyjmuje na przechowanie w oddzielnym skarbcu srebra i kosztowności w odpowiedniem opakowaniu.

Redaktor odpowiedzialny: **Piotr Ambroziewicz.**

za, Warszawa, Jasna 8.